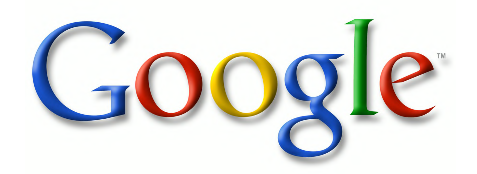



UC-NRLF
$B 110 087

DAS

HOHE LIED

übersetzt und kritisch neubearbeitet

VON

DR. K. KOHLER,

Rabbiner der Sinai-Gemeinde in Chicago.

1878.

NEW YORK,
B. WESTERMANN & CO.

LEIPZIG,
B. HERMANN.

E. RUBOVITS,
120 Randolph St., Chicago.

DAS

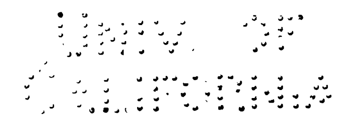
HOHE LIED

übersetzt und kritisch neubearbeitet

VON

DR. K. KOHLER,

Rabbiner der Sinai-Gemeinde in Chicago.



1878.

NEW YORK,
B. WESTERMANN & CO.

LEIPZIG,
B. HERMANN.

E. RUBOVITS,
120 Randolph St., Chicago.

Seinem theuren Schwiegervater

HERRN DR. DAVID EINHORN,

Rabbiner in New York,

dem allezeit rüstigen Vorkämpfer des Reformjudenthums,

und dessen verdienstvollem Gesinnungs- und Kampfgenossen

HERRN DR. SAMUEL HIRSCH,

Rabbiner in Philadelphia,

zur Vermählung ihrer Kinder

FRL. MATHILDA EINHORN

UND

DR. EMIL HIRSCH,

Rabbiner in Louisville,

am 16. Juni 1878

als Festesgabe in inniger Liebe gewidmet

VOM

Verfasser.

VORWORT.

Die folgende Neubearbeitung und Uebersetzung des Hohenlieds, hervorgegangen aus einem Vortrag am jüngsten Passahfeste und zu einer bevorstehenden Familienfeier nun veröffentlicht, erhebt, bei aller Bescheidenheit, Anspruch darauf, für das Verständniss dieses köstlichen Schatzes der hebräischen Literatur vollständig neue Gesichtspunkte zu eröffnen. Die Frucht sorgfältiger Prüfung des massoretischen Textes mit Vergleichung der alten und modernen Uebersetzungen und Auslegungen,—von den Siebenzig an bis zu Kaempf's jüngsterschienenem Commentar und der werthvollen Recension desselben von N. Bruell im III. Band seiner Jahrbücher für jüdische Geschichte und Literatur — ist sie zugleich auch das Ergebniss gewissenhafter Erwägung *der* Gesetze der hebräischen Sprache und Dichtung, die blinde Buchstabenverehrung selten in ihrer ganzen Consequenz anerkennt. Sie hat dem als Orientale allerdings üppige Farbenpracht und Sinnenreiz liebenden Dichter nicht, wie mehr oder weniger alle modernen Auslegungen, Ungeziemendes aufgebürdet, ihm weder kecke Verletzung der keuschen altjüdischen Sitte noch Sünden gegen den Genius der Sprache und den Geist des Alterthums zur Last gelegt. Dagegen hat sie nicht, wie so Viele, aus falscher Liebe Anstand genommen, entstellte Worte und verrenkte Satzglieder oder verschobene Abschnitte in's rechte Gefüge zu bringen und hie und da den Text von geschmackloser Ueberwucherung durch Varianten und Glossen zu befreien. Das Büchlein ist nunmehr ein klares einheitliches Ganzes, dessen abgerundete Schönheit jeden Verdacht blosser Zusammenfädelung ausschliesst. Ein tieferes Eindringen in den Text hat ferner nicht bloss Correkturen von überzeugender Wahrscheinlichkeit, sondern auch eine bessere Erklärung so mancher Stelle, als bis jetzt dargeboten wurde, an die Hand gegeben, und erwartet der Verfasser mit Zuversicht die Anerkennung vorurtheilsfreier Bibelforscher.

Was die *Geschichte der Auslegung* des Hohenlieds anlangt, so war wohl Akiba, der jüdische Geistesheros, dessen Jugend die Volkssage mit dem Zauberglanz der Romantik, dessen Lebensende das tragische Schicksal Judäa's mit der Märtyrerkrone geschmückt hat, nicht der Erste, der in dem Liebeswettgesang eine Allegorie sah. Schon die griechischen Uebersetzer verrathen diese Auffassung (besonders durch ihren Gefallen an den „*Brüsten*" der Weisheit—ein Umstand, der Geiger in seiner „Urschrift" S. 398 ff. so irregeleitet hat). Allein gerade die theosophischen Geheimlehren, die man darin sah, veranlassten die essäischen Schulen, das Hohelied—von der syrischen Uebersetzung „die Weisheit aller Weisheiten" benannt — der uneingeweihten Menge zu entziehen und verborgen zu halten. Jedoch erhielt, vielleicht durch den Einfluss des feurigen Patrioten Akiba, die Deutung desselben statt des essäisch-mystischen Charakters, an dem zum Theil die Kirche festhielt, im Judenthum einen national-religiösen. Statt des Verhältnisses der Seele oder der Welt zu Gott, sah man den Bund zwischen der Israelsgemeinde und ihrem bei aller Entfernung nahen himmlischen Freund und Erlöser darin geschildert. Darum kam es auch am Erlösungsfest in der Synagoge zur Verlesung als Ausdruck der Sehnsucht der treuen Hirtentochter „Sulamit" nach ihrem Tröster und „Friedenskönig."

Die mittelalterliche jüdische Philosophie legte dem Hohenlied ihr Denksystem, wie die aus der altessäischen Mystik hervorgegangene, aber mit christlicher Mythologie überwucherte Kabbala ihre Lehren unter. Doch gab es unter Juden wie Christen des Alterthums und des Mittelalters nüchterne Denker, die in demselben einen Minnegesang erkannten. Zu diesen gehören vorzugsweise Ibn Ezra und Samuel ben Meir, welcher Letztere es mit den Schäfergedichten der Troubadours vergleicht. Ihren wahren Kenner hat das Hohelied, wie überhaupt die hebräische Poesie, erst an Herder wiedergefunden, der freilich noch mehr eine Perlenschnur als eine kostbare Perle morgenländischer Dichtkunst in ihm bewunderte. In seinem ganzen Vollwerth haben erst Umbreit und Ewald es erkannt und gewürdigt, indem sie in ihm ein dramatisches Kunstwerk von seltener Schönheit aus der Blüthenzeit israelitischen Schriftenthums erblickten. Und bei dieser Werthschätzung wird es trotz Graetz wohl verbleiben, der, in seiner Tendenzsucherei und

verkehrten Wortableitung, es zu einer hellenistischen Schöpfung aus dem Ende des 3ten vorchristlichen Jahrhunderts macht. Statt Spuren von Künstelei und Tendenzschriftstellerei, von Sprachverderb und griechisch-persischen Sprach- und Kultur elementen darin zu entdecken, muss gewissenhafte Forschung es als eine *Verirrung der Kritik* bezeichnen, eine Dichtung, deren Sprache so frisch, so kernig und voll ursprünglicher Triebkraft, deren Liebessymbolik noch so naiv und fast heidnisch klingt und die von einem Hauch echter, durch keinen ernsten Glaubenszwiespalt getrübter Naturfreude durchweht ist, in die persische oder ptolomäisch hellenische Zeit zu verlegen. Was beweisen fremdländische Namen wie der für Lustpark oder etwa noch für Sänfte, die gerade, wie der Name für Kebsweib, mit der Einrichtung selbst aus der Fremde importirt sind?

Salomo selbst freilich für den Urheber der feinen Persiflage der Weiber-Liebhaberei zu halten, wäre vernunftwidrig. Nordisraelitischen Dichtern das Lied zuzuschreiben, geht wieder nicht an, da es als ein jerusalemisches Singspiel sich bekundet. Die Nennung der Residenz Thirza und Verschweigung Samarien's, die Verwandtschaft mit dem der vorjeremianischen Zeit angehörigen Grundstock des Hiobgedichts und die humoristische Verhöhnung des Weiber und Pracht liebenden, aber immerhin bewunderten Salomo weiset mit so manch anderem Zug auf *die letzte Glanzperiode Judäa's unter den Nachfolgern Hiskia's hin.*

Für den Anlass *der Entstehung und Erhaltung* des Hohenlieds kommen zwei Momente in Betracht. Es ist sicherlich nicht für Leser, sondern für Hörer berechnet und darum wohl auch nicht eine Schöpfung der Feder, sondern *des Volksspiels.* Tanzende und singende Chöre sind vorausgesetzt. Dialoge wechseln mit Recitativen. Regelmässig wiederkehrende Refrains und Ouvertüren deuten einen öfteren Scenenwechsel an. Es ist unstreitig ein geistreicher Einfall Bruell's, unser Singspiel mit den in der Mischnah (Ende Thaanioth) erwähnten Volksfesten am 15ten Ab und am Ausgang des Sühnfestes in Verbindung zu bringen, bei welchen „die Töchter Jerusalems," festlich geschmückt, unter Tanz und Spiel auf den Weinbergen Wechselgesänge von idyllisch erotischem Charakter, wie das Hohelied ihn trägt, anstimmten. Aber gerade die schwerfällige Sprache der daselbst mitgetheilten Lieder im Gegensatz zu unserem Gedicht hätte Bruell belehren sollen, dass hier nur noch ein

schwacher Nachhall eines uralten Festes vernommen wird, dessen Ursprung nicht in nachexilischer Zeit zu suchen ist, in die er, vermeintlicher Neo-Hebraismen und Gräcismen halber, das Hohelied verlegen will. Ist, fragen wir, die Einführung eines solchen altheidnischen Volksfestes am heiligen Sühnfeste überhaupt in nachexilischer Zeit denkbar? Der fünfzehnte Ab (August) ist eine altheidnische, auch in Syrien gefeierte Sonnenwendefeier und darum auch als Holzfest im Tempel begangen (s. Thaanith 31). Ohne Zweifel trug auch der von Ezechiel noch als Tempelsühnfest gekannte Zehnte Tischri vor dem Exil als Vorfeier des Herbstfestes (vergleiche Ezech. 45, 20 und Exodus 12, 13) einen volksfestlichen Charakter, wie ihn ja auch der Mosaismus (Leviticus 25, 9) noch zum Freiheitsfest für Sclaven und Schuldner stempelt. Zähe Volkssitte hat ihm, trotz des Ernstes der Busse und Sühne, den ihm der Mosaismus oder Rabbinismus verliehen, diesen Rest volksfestlicher Heiterkeit wenigstens zum Beschluss der priesterlichen Sühnhandlung erhalten, der mit seinem oft in Orgien ausartenden Lärm und Pomp (siehe Joma 19 b u. 70 a) wie ein vorsintflutlicher Gletscher im System des Pharisäismus uns anstarrt. Erst die Läuterungsflammen des Tempelbrandes und der Gegensatz zur christlichen Stellvertretungsopfer-Sühne hat dem jüdischen Sühnfest seine Weihekrone für alle Zukunft verliehen. Doch hat auch die Synagoge in der Verlesung des Abschnittes über die sexuellen Vergehungen vor Beschluss des Sühnfestes eine Erinnerung an das Volksfest (siehe Thosafoth Megilla 31 a) bewahrt. So mag sich wohl das Hohelied unter dem jüdischen Landvolke während des babylonischen Exils als Singspiel forterhalten, die Soferim es als altehrwürdiges Erbgut empfangen und die Chasidim oder Essäer es mit idealerem geheimnissvollen Gehalt erfüllt haben, während es vom Landvolke noch fort und fort, wohl bruchstücksweise, bei hochzeitlichen und ähnlichen Freudenanlässen bis zu Akiba's Tagen herab vorgetragen wurde (Tossifta Sanhedrin c. 12).

Und hier muss auch die treffende *Zusammenstellung des Hohenlieds mit dem noch heute in Syrien üblichen Hochzeitsfestspiel*, wie sie von Consul Wetzstein im Anhang zu Delizsch's Commentar zum Hohenlied gemacht wird, berücksichtigt werden. Bekanntlich erweisen sich alle alterthümlichen Hochzeitsbräuche mit ihrem Brautfang, Schwerttanz, Renn- und Reiter-,

Räthsel- und Versteckensspiel etc. als Reste eines ehemaligen primitiven Frauenraubs, wie ihn der Sabiner- und Benjaminiter-Raub in der römischen und hebräischen Sage verewigt hat. Die Prellerei, die Simson und Jacob am Hochzeitstage erfuhr, drohte eigentlich im Ernst oder Scherz jedem Bräutigam, der seine Braut nicht durch einen gewissen Preis von *ihren* Genossinnen oder *seinen* Rivalen loskaufen wollte. So schuf der Volksbrauch allerlei anmuthige Hochzeitsspiele, deren die Dichtkunst sich bemächtigte. Ein solches Hochzeitsspiel in vollendeter Schönheit, in typischer Form von der ganzen jerusalemischen *jeunesse doré* im Freien zur Jahresfeier, — einer Art jüdischen Maienfestes — aufgeführt, scheint uns im Hohenlied vorzuliegen.

Der sinnenschmeichelnde Astartekult hat die Festspiele voraussetzlich mit seinen Liebessymbolen, Liebeszeugen, Liebes-Zauber und -Schwüren u. s. f. beeinflusst. Der jüdische Volksgeist hat sie vergeistigt, die Empfindungen reiner Liebe geadelt, der Ehe, ja, sogar dem im ganzen Heidenthum der Liebesgöttin heiligen symbolischen *Ring* — syrisch *kedascha!* (cf. Genesis 38, 18 und Hosea 2, 15) ein religiöses Gepräge verliehen und zuletzt im Bilde der ehelichen Liebe, Sehnsucht und Treue die Beziehungen zwischen der liebestarken Gottesgemeinde Israel und ihrem Erlöser, zwischen der Menschheit und ihrem himmlischen „Friedenskönig" anschauen gelehrt. So verdient denn unser Singspiel als Ehrendenkmal der reinsten und höchsten Liebe immerdar *den* Namen, den ihm die Bibelkritik bestreiten, die Religionsgeschichte aber zuerkennen muss, den Namen: *Hohes Lied.*

Chicago, im Wonnemonat 1878 (5638).

Der Verfasser.

EIN JERUSALEMISCHES SINGSPIEL.

Der CHOR, aus königlichen Hofdamen bestehend, spricht zum König:

I, 2. Küsse uns mit den Küssen Deines Mundes,
Denn süsser ist Deine Minne als Wein;
Deines Mundes Hauch als alle Gewürze.

3. Wie Myrrhenöl sind Deine Küsse,
Darum lieben die Mägdlein Dich.

4. Führe uns an, wir eilen Dir nach,
Bringe uns, o König, in Deine Gemächer;
Wir wollen jauchzen und mit Dir frohlocken,
An der Minne wie am Wein uns berauschen,
Wollen Liebetändeleien fröhnen.

EIN HIRTENMÄDCHEN tritt auf und spricht:

5. Dunkelfarbig bin ich und schwarz, Mädchen Jerusalem's,
Wie die Zelte Kedar's, wie die Zeltdecken der Salma-Beduinen.

6. Blickt mich nicht so an, weil ich schwarz von Farbe bin,
Weil die Sonne mich gebräunt hat:
Die Söhne meiner Mutter grollten mir,
Machten mich zu der Weinberge Hüterin,
Da habe ich meinen eigenen Weinberg nicht gehütet.

(Für sich:)

7. Verkünde mir Du, den meine Seele liebt,
Wo Du weidest, wo Du des Mittags Rast machst?
Warum soll ich wie eine Umherstreifende an den Heerden
Deiner Genossen mich halten?

Anmerkungen: Die Verse 1—4 sind bereits von Graetz und Bruell nach den LXX verbessert worden, doch nicht zur vollen Genüge. Lies: *Nasckkenu* .... und *wreach picha mikkol b'samim* und V. 3 *K'Schemen hammor neschikothecha*. Zu Ende von V 4 ist der Ausdruck *nirveh dodim* und *nischjeh ahabim* in Proverb 7, 18 und 5, 19 zu vergleichen und darnach zu verbessern. Dieser vom Chor gesprochene Prolog bereitet in schöner Weise den Eintritt des Landmädchens vor.

V. 5—7. Die Hirtin, im Begriff ihren Geliebten zu suchen, naht der Versammlung und geräth, vom Glanz des Hofstaats geblendet, in Verlegenheit. Die Behauptung, dass sie „schön" sei, steht ihr schlecht an, und der Vergleich mit den Teppichen Salomo's hinkt; der geistreiche Vorschlag Bruell's für *sch'lomoh salmah* (vergleiche Targum zu Numeri 24, 21 f !) zu lesen und an den Hirtenstamm Salma zu denken (der wohl auch in dem Worte *mescheck* als dem *kedar* entsprechend in Psalm 120, V. 5 steckt), verlangt um so mehr ein dem „schwarz" entsprechendes Synonym, welches ich in *che'orah*, leicht aus *navah* entstanden ! finde. Mit Graetz lese ich für *echah* = Wie *epho* = Wo ? und, trotz Wetzstein's Vergleich mit dem arabischen *atziah* = liebesschmachtend, besonders wegen des *al*, *ketoa'iah*.



Der CHOR, antwortend:

8. Kennst Du Dich nicht aus, schönste der Frauen,
So gehe nur den Spuren der Schafe nach,
Weide dann Deine Zieglein bei den Hirtenhütten.

DER KÖNIG tritt aus dem Hintergrund hervor und redet sie an:

9. Meinem Lieblingsross an meinem Pharaonengespann wollte ich Dich gleich halten, meine Traute.
10. Schön sind Deine Wangen in Kettlein,
Dein Hals in Perlenschnüren.
11. Wohlan, Du sollst goldne Kettlein haben,
Mit silbernen Schnüren (Pünktchen) dran.

DAS HIRTENMÄDCHEN halblaut:

12. Während der König bei seinem Zechgelage ist,
Gibt auch meine Narde ihren Duft.
13. Mein Geliebter ist ein Myrrhenbündel mir,
Der an meinem Busen ruht.
14. Eine Cyperntraube ist mir mein Freund
In den Weingärten von Engedi.

DER KÖNIG, in Entzückung:

15. Du bist schön, meine Traute, wirklich schön!
IV, 1. Deine Augen gleichen Tauben am Wasser-Bach.
Dein Haar einer Ziegenheerde, die vom Gileadgebirge herabgleitet.
2. Deine Zähne einer Heerde geschorner Schafe, die dem Bad entstiegen,
Zwillingsmütter alle und kein kinderloses darunter.
3. Deine Lippen gleich einer Purpurschnur, Dein Schaum eine Perle,

---

Die V. 9 bis 11 haben nur im Munde des Königs Sinn. *Susah* für *sus* bezeichnet wohl das besonders ausgezeichnete, also Lieblingsross. Der Pharaowagen heisst so von der Herkunft, nicht nach dem Besitzer des Gespanns. Der Schmuck ist vom Ross auf das Mädchen übertragen. Für die seltsamen „Pünktchen" lese ich nicht *anakoth*, wie Graetz, sondern *maanaddoth* = Schnüre.

V. 12—14. Der Wohlduft, der von der Hoftafel ausströmt, stimmt Sulamit sehnsüchtig, und sie tröstet sich mit ihrer, bei aller Ferne doch so nahen Narde, dem Myrrhenbüschel, der, unbeschadet ihrer Lilienreinheit, (Graetz!) an ihrem Busen ruhen darf. Der Geliebte ist ja nur dem Geiste nach nah.

Vers 15 ist offenbar ein Bruchstück und kann, ob vom Geliebten oder vom König gesprochen, so lahm nicht abschliessen. Die den Zusammenhang störenden Verse IV, 1—5 und 7 gehören ohne Frage hieher und bildet dieser Vers 15 hier davon den Anfang. Nun aber ist es unwahrscheinlich, dass der Dichter so arm an Worten war, dass er das *mibaad lezaamathech* in den Versen 1 und 3 wiederholen musste. Auch ist der Vergleich von Tauben zu matt, wenn nicht, wie V, 12 (cf. VII, 5,) noch eine Nebenbestimmung folgt, wie die hier vorgeschlagene. *Galasch* = *djalasa* ist nach dem Arabischen sich nieder-

Deine Schläfe hinter Deinem Schleier gleich einem Granatenschnitt.

4. Dem Davidsthurme gleicht Dein Hals, dem terassenartig gebauten,
Daran die tausend Schilde hängen, der Helden Schutzwehren alle.

5. Zwei jungen Rehlein gleicht Dein Weibesschmuck, einem Gazellenpaar.

7. Ganz und gar schön bist Du, meine Traute,
Kein Fehler ist an Dir.

DAS HIRTENMÄDCHEN für sich:

I, 16. Du, mein Liebster, bist schön, gar holdselig.

DER KÖNIG:

17. Zedern bilden die Wände unserer Häuser,
Unsere Dielen Cypressen.

DAS HIRTENMÄDCHEN stolz:

16. Auch unsere Lagerstätte bildet Immergrün.

Zum König näher hingeführt, hebt sie von Neuem an:

II, 1. Ich bin ja nur eine Wiesenblume vom Saron,
Eine Lilie der Thalebene.

DER KÖNIG:

2. Wie eine Rose unter Dornen,
Ist meine Traute unter den Mädchen.

---

lassen, also herabgleiten. Vers 3. Ob *midbar* Rede oder Redeorgan bedeuten kann, ist sehr fraglich und das Ganze matt. Ich lese nach Analogie von VII, 10 und V, 13 und im Hinblick auf den bekannten Geschmack der Beduinen: *umidba'ech netipha* = Deine Lippenfeuchtigkeit bildet die Perle an Deiner der Purpurschur gleichen Lippe. Der spätere Geschmack nahm daran Anstoss, wesshalb auch I, 8, IV, 10 f. u. VII, 9 Textveränderungen aufweisen. *Midba'* ist eine Substantivbildung von *dab*, *daba'* = fliessen.

Der Vorschlag, *pelach harrimmon* mit Granatenblüthe zu übersetzen nach Ibn Ezra und dem Assyrischen, das *pelach* in der Bedeutung Roth (wohl von Blüthenaufbruch?) kennt (siehe M. Lenormant, Etudes cuneiformes, P. I, S. 30), ist nicht annehmbar, da eine scharlachrothe Schläfe wohl schwerlich schön gefunden werden kann.

Vers 4 beweist hinlänglich, dass uns des Königs, nicht des Hirten Anrede hier vorliegt.

Die Hirtin aber will von all dem ihr gespendeten Lob nichts hören; sie denkt nur an den Liebsten in der Ferne. Schlecht aber passt die Anspielung auf „unser" Bett, Vers 16, zu ihrer edlen Keuschheit, und ebenso sinnlos wäre ihr Prahlen mit Cedern und Cypressen für „ihre Häuser!" Das konnte nur der König von seinen Palästen sagen, um die unzugängliche Schöne zu ködern. Erst als Antwort auf des Königs Prunkrede darf sie vom frisch-grünen Ruhebette in ihrer ländlichen (cf. *kothlenu* II, 9) Behausung sprechen und so unbewusst ihres Herzens Geheimniss verrathen! Eine Versetzung der zweiten Vershälfte von V. 16 ist daher unbedingt nothwendig.

DIE HIRTIN:

3. Einem Apfelbaum unter dem Gehölz des Waldes
Gleicht mein Liebster unter den Jünglingen;
Nach seinem Schatten empfänd' ich Lust, liesse mich da nieder,
Seine Frucht schmeckte süss meinem Gaumen.

Indem sie halb ohnmächtig hinsinkt, ruft sie:

Bringt mich zum Trinksaal rasch!
Flüstert Liebeszauber mir zu!
5. Stärket mich mit Traubenkuchen,
Richtet mich auf mit Aepfeln,
Denn ich bin liebeskrank.
6. O dass seine Linke mein Haupt stützte,
Seine Rechte mich umfasste!

Indem sie entschläft, singt der CHOR:

7. *Ich beschwöre Euch, Mädchen Jerusalem's,*
Bei den Hirschen oder den Gazellen der Flur,
Reget nicht auf, reizet nicht an
Die Liebe, bis dass sie Verlangen ausspricht.

DIE HIRTIN im Schlaf:

8. Horch! mein Geliebter, er kommt!
Er springt daher über die Berge,
Hüpfet her über die Hügel;
9. Einem Hirsche gleicht mein Geliebter,
Oder einem jungen Reh.
Da steht er hinter unserer Mauer,
Blickt durch die Fenster hindurch,
Lugt durch das Gitterwerk.
10. Anhebt mein Geliebter und spricht zu mir:
„Mache Dich auf, meine Traute,
„Meine Schöne, komm' doch!

Diese naive Unschuld fesselt den König um so mehr, er lässt sie näher zu sich heranführen, worauf sie bescheiden ihre Einfachheit als Schutz geltend macht, II, Vers 1. Diese Worte legt ihr der König zu ihrem Vortheil aus, sie aber fühlt von Neuem die Sehnsucht nach dem Geliebten entbrennen, und kaum dass sie der Empfindung Sprache leiht, da wird sie auch schon vom Liebesweh überwältigt. Vers 4 und 5 verlangt sie nach einem Zaubermittel — *segullah* nach dem syrischen und mischnisch-hebräischen Ausdruck: es ist *diglu* aus *siglu* (von *sagal* = binden und bannen) von Abschreibern verderbt— um den Geliebten wohl herbeizulocken und die Liebe im eigenen Busen nach altheidnischem Glauben zu ihm hin zu leiten!!

Vers 7 bildet den oft wiederkehrenden Refrain des ganzen Minnespiels und zeigt so recht die gesunde, naturwüchsige Frische des Ganzen. Wie die

11. „Denn siehe der Winter ist vorüber,
„Die Regenzeit gewichen, geschwunden.
12. „Die Blumen zeigen sich am Boden,
„Die Zeit des Gezwitschers ist da,
„Der Turtel Stimme lässt sich vernehmen im Land.
13. „Die Feige knospet ihre Fruchtknollen,
„Die Weinstöcke treiben Blüthen,
„Die Alraunen („Liebesäpfel") verbreiten Duft.
„Mache Dich auf, meine Traute,
„Meine Schöne, komm' doch! —
14. „Mein Täubchen in den Felsenschluchten,
„Mein Waldvöglein im Versteck des Stein-Geländers,
„Lass mich Dein Angesicht schauen,
„Deine Stimme lass mich hören,
„Denn Deine Stimme ist so lieblich
„Und Dein Antlitz so zierlich.
VIII, 13. „Die Du in den Gärten weilst,
„Da die Genossen deiner Stimme lauschen, lass mich hören:
II, 15. „*Fanget uns doch die Füchse,*
Die kleinen Füchse, die Weinbergsverderber,
Da unsere Weinberge in Blüthe stehen." —
16. Ja, mein Geliebter is mein, und ich bin sein,
Der unter den Lilien weidet.

Rosinenkuchen und Liebesäpfel, so sind die Rehen und Gazellen altheilige Symbole der Liebesgöttin Astarte und daher zum Liebesschwur als Zeugen angerufen. Der Chorgesang soll die Liebeskranke einschläfern und, nachdem sie ihres Herzen Innerstes der ganzen Zuhörerschaft im Schlaf entdeckt hat, sie wieder aus dem Reich süsser Träume in die Welt der Wirklichkeit einführen. Die seltsame Punctation von *baz'bioth* ist veranlasst durch das anstössige Eidessymbol, wofür die LXX sogar übersetzen: Bei den Heerschaaren, also wie die *Massorah!*, und den Mächten — also: *Eloth!* Vergleiche hiezu Midrasch Rabbah!

Vers 13 ist, da die Weinrebe doch nicht durch besonderen Wohlduft sich auszeichnet, nach VII, 14 *haddudaim* einzuschalten, deren symbolische Sprache den Sinn des Ganzen bekräftigt. In V. 14 fordert der Parallelismus gleichfalls einen Taubennamen im zweiten Versglied, den nach VI, 9 *thamma* = *Jemimah*, Arabisch Jemâmah, „die Girrende?" cf. Chullin 141 b (worauf Bruell nach Vorgang des Karmel aufmerksam macht) bietet.

Die beiden letzten Verse vom Hohenlied sind offenbar Varianten oder ausgefallene Sätze, die als Glossen an's Ende geschoben wurden. Sie sind in unserer Bearbeitung in den ihnen zugehörigen Platz eingefügt. Vers 13 leitet das Lied der Hirtin schön ein, und der Dichter lässt es treffend von ihr im Traume vortragen. Die ganze Traumscene ist voll herrlicher psychologischer Wahrheit und so reich an schönen Wendungen, dass jeder Kommentar überflüssig ist.

17. Während der Tag verglüht
Und die Schatten sich dehnen,
Tummle Dich, mein Geliebter, dem Hirsche gleich,
VIII, 14. Enteile,....
Oder dem jungen Reh auf Basan's Gebirg.

III, 1. Auf nächtlichem Lager träumt' ich: Ich suchte Den, den meine Seele liebt,
Ich suchte ihn, doch fand ihn nicht.

2. Auf machte ich mich dann, die Stadt durchzog ich,
Die Märkte, die Strassen,
Suchen wollte ich Den, den meine Seele liebt,
Ich suchte ihn, doch fand ihn nicht.

3. Mich trafen die Wächter, die die Stadt durchstreifen:
„Habt ihr Den, den meine Seele liebt, gesehen?"

4. Kaum dass ich an ihnen vorüber gegangen war,
Da fand ich Den, den meine Seele liebt.
Ich hielt ihn fest und liess ihn nicht von mir,
Bis dass ich ihn in meiner Mutter Haus geführt hatte,
In das Gemach meiner Erzeugerin.

DER CHOR wiederholt das Lied, unterdess die Hirtin erwacht:

5. *Ich beschwöre Euch, Mädchen Jerusalem's,*
Bei den Hirschen und Gazellen der Flur,
Reget nicht auf, reizet nicht an
Die Liebe, bis dass sie selbst Verlangen ausspricht.

NEUE SCENE.

EINE AUS DEM CHOR:

6. Was für ein Zug kommt da aus der Wüste gleich Rauchsäulen?
Umräuchert von Myrrhe und Weihrauch, von allerlei Gewürzen der Krämer?

III, 1. Dass die Worte *bamischkabi baleloth* selbst (cf. Hiob IV, 13 und XXXIII, 15) das Traumgesicht einleiten, haben die Ausleger meist übersehen und darum auch die folgende lebhafte Schilderung im *aorist* und Perfect unrichtig aufgefasst. Es spiegelt sich in alle Dem die Seele des schlichten Mädchens ab. V. 6. Die Frage: W a s i s t d a s ? *mi soth*, leitet sowohl hier wie VI, 10 und VIII, 5 einen S c e n e n w e c h s e l ein. Ein k ö n i g l i c h e r, nicht ländlicher B r a u t z u g wird des Contrastes halber nun dargestellt. Damit aber hat die Hirtin, die erst am Ende des Spiels als Braut heimgeführt wird, nichts zu thun. Sie tritt erst V, 2 wieder auf. Die königliche Braut ist eine

EINE ZWEITE:

7. Das ist ja Salomo's Tragbett,
Sechzig Tapfere um es her von Israel's Tapferen.
Alle schwertgeübt, krieggewohnt,
Jeder das Schwert an der Hüfte gegen nächtliche Gefahr.

EINE DRITTE:

9. Eine Sänfte, die sich der König Salomo fertigen liess aus Libanonzedern,
10. Die Säulen dran von Silber, die Lehne von Gold,
Den Sitz von Purpur, das Innere mit Ebenholz ausgelegt.

DER CHOR insgesammt:

11. O Mädchen Jerusalem's, kommt heraus,
Beschaut Euch, Töchter Zion's, den König Salomo,
Den Kranz, den seine Mutter ihm zum Hochzeitstag gewunden,
Zum Tage seiner Herzenswonne!

DER KÖNIG nähert sich seiner in der Sänfte hergetragenen Braut und spricht zu ihr:

IV, 6. Während der Tag verglüht und die Schatten sich dehnen,
Will ich hinan zum Hermon (Myrrhen)-Berg und zum Libanon (Weihrauch)-Hügel gehen.
8. Mit mir zum Libanon, o Braut,
Mit mir gehst Du nun zum Libanon,
Schaust herab vom Wipfel des Amana,
Vom Wipfel des Senir und Hermon,

Edeldame, die der Lockstimme der Schmeichelei zugeneigter ist. *Achus* bezeichnet, wie das Participum passivi oft unerkannterweise das Gewohntsein der Thätigkeit, nicht „umfasst vom Schwert" (Kaempf), sondern gewöhnt an's Schwert.

III, 9. Das Wort *apirion* ist wohl mit *apher*=Decke wurzelverwandt und bezeichnet einen Baldachin. Das griechische *Phoreion* zum Ursprung des Worts zu nehmen, ist, Angesichts der reinen und urwüchsigen Sprache des Gedichts, einfach lächerlich. Dagegen hat Graetz einen glücklichen Griff gethan, als er das Wort *ahaba* mit dem folgenden Buchstaben *m* zusammen als *hibim* = Ebenholz auffasste und die beiden letzten Worte zum folgenden Vers zog. Dass hier ein wirklicher königlicher Brautzug, aber ohne Betheiligung der Hirtin, geschildert wird, hat N. Bruell feinfühlig erkannt. Die Benennung *raiathi* aber hätte Bruell belehren sollen, dass die Verse IV, 1—5 und Vers 7 auf die *kallah* nicht passen. Dagegen schliesst sich Vers 8 sehr gut an Vers 6 an, wenn beide von Salomo an die Braut gerichtet sind. In der That konnte nur der König so stolz und gebieterisch über die Berge und Felsschluchten im Norden Palästina's verfügen. Der von Graetz beanstandete „Myrrhen-" und „Weihrauchberg" ist in der That erst eine Schöpfung der späteren Abschreiber oder Sänger. Dagegen ist *lilbanon* zu lesen.

Von Löwenwohnungen herab,
Von Pardel-Berggeklüft.

9. Du hast mein Herz bezaubert, meine schwesterliche Braut,
Hast das Herz mir bezaubert mit einem Deiner Blicke,
Mit einem Ringlein von Deinem Halse.

10. Wie schön ist Deine Stimme, meine schwesterliche Braut,
Wie viel süsser ist Deine Minne denn Wein,
Deine Küsse als alle Gewürze.

11. Von Honigseim träufeln Deine Lippen, Braut,
Von Honig und Milch fliesst Deine Zunge über,
Deiner Gewänder Duft ist wie der Wohlduft Libanon's.

12. Ein verschlossener Garten bist Du, meine schwesterliche Braut,
Ein verschlossener Garten, ein versiegelter Quell.

13. Deine Arme sind ein Lustpark von Granatbäumen und anderen Edelfrüchten.

14. Deine Hände Narde und Krokus, Würzrohr und Zimmt.
Deine Finger Myrrhe und Aloe sammt allem feinen Gewürze.

15. Dein Busen ein Garten am frischen Wasserquell,
Der vom Libanon entspringt.

V. 9. Wie das Herz oder der Verstand vom bösen Blick oder einem seltsamen Anblick verstrickt wird (*jilabeb* „dass der Weibgeborene zu einem Eselsfüllen wird," Hiob 11, 12), so bekennt sich hier der König von der Schönen feurigem Blick und edelgerecktem Halse bezaubert. Gegen solche Verzauberung oder Krankheit gebrauchte man die *lebiba* = von einer Jungfrau vor dem Patienten zubereitete herzförmige Kuchen als sympathisches Gegenmittel, welches aber Amnon zur Ausführung seines schändlichen Vorhabens an seiner, ihm nach altabrahamitischer Sitte noch nicht ehelich verbotenen Stiefschwester Tamar benützt. Nur so erklärt sich das ganze Kapitel 13 im II. B. Samuel.

Vers 10 verlangt der Parallelismus statt des an sich schiefen Oeldufts ein Wort für Liebkosung, also *uneschikothech*. Sogar der „Kleiderduft," V. 11, (den die LXX schon Vers 10 haben,) dürfte aus einem Wort wie VII, 9, *picha* entstanden sein. Vers 12 braucht nicht mit Bruell versetzt zu werden, wenn nur die folgenden Verse von ihrer Zerrissenheit und Schadhaftigkeit befreit werden. Vor *achothi* ist *ath* ausgefallen. Alle bisherigen Erklärungen von *schlachaiich* sind ungeniessbar, aber ebenso der Vorschlag Bruell's, *lechaiich* zu lesen. Schwerlich wollte der Dichter einen solchen Obst- und Gewürzgarten an den Wangen darstellen. Die ausgestreckten Arme (Exodus 2, 5) sind gleichsam die Zweige — *schlachim* — der Menschengestalt. Sie sind dem Liebenden ein Lustpark mit Früchten zum Genuss, aber doch nicht auch ein ganzer Gewürzkram. Für *kepharim* ist ohne Zweifel *kappaiich* zu lesen und damit das durch das Folgende überflüssige *neradim* — mit Graetz's „Rosen" — zu streichen. Wie aus dem durch den Zusammenhang geforderten *ezbeothaiich* die Worte im *kol azê lebônah* entstanden, ist leicht begreiflich. Ebenso liegt der Irrthum des Abschreibers, *maiian*, veranlasst durch V. 12, für *me'aiich* auf der Hand. Wie schön abgerundet is nun Alles!

DER CHOR begleitet den Einzug des königlichen Brautpaares mit Gesang:

Ein Theil des Chors:

16. Komm' herbei, Nordwind, zieh' heran, Südwind,
Durchfächele den Garten mein, dass rieseln seine Würzen!
„Mein Liebster geht in den Garten sein, die Edelfrüchte zu geniessen."

Ein anderer Theil des Chors:

V, 1. „Bist eingezogen in den Garten mein, schwesterliche Braut,
„Pflückest Myrrhe mit mir und Gewürze,
„Geniessest die Wabe mit mir und den Honig,
„Schlürfest Wein mit mir und Milch."

Der ganze Chor:

„Geniesset, Freunde, immerhin,
„Trinket und berauschet Euch, Ihr Lieben."

NEUE SCENE.

DIE HIRTIN tritt auf und spricht:

2. Ich schlief, doch mein Geist war rege:
Horch! mein Freund klopft:
„Oeffne mir, meine Schwester, meine Traute,
„Mein Täubchen, mein Waldvöglein,
„Mein Haupt ist voll von Thau,
„Meine Locken von Perlen der Nacht."
3. Ich habe mein Kleid ausgezogen, soll ich es wieder anziehen?
Ich habe meine Füsse gewaschen, soll ich sie wieder beschmutzen?
4. Da streckte mein Liebster seine Hand durch die Luke,
Und mein Innerstes schlug ihm entgegen.
5. Aufgestanden war ich, meinem Liebsten zu öffnen,

Das Ende von Vers 16 der Braut oder gar der keuschen Hirtin in den Mund zu legen, wie alle Erklärer ausnahmslos gethan, ist im höchsten Grade abgeschmackt. Nur der unbetheiligte Zuschauer, durch den Chor repräsentirt, darf den Empfindungen der Glücklichen Ausdruck verleihen, ohne in's Widerliche zu verfallen! So ist denn auch V, 1 für die erste Person die zweite Person feminini zu lesen. Da das Brautpaar in die Hochzeitslaube eingezogen, sollen die Brautführer sich auch belustigen, meint der Chor und beschliesst damit den Brautzug.

V. 2. Unterdessen hat das Hirtenmädchen sich von ihrem Traumlager erhoben, um ihrer reinen Liebe und Sehnsucht wieder Ausdruck zu verleihen. Sie erzählt einen zweiten Traum im Anschluss an den früheren. — Vers 3 schildert ihr Zögern im Selbstgespräch. Nur verirrter Geschmack kann sie so zum Geliebten sprechen lassen! Dass der Hirtin der vom Liebsten zurückgelassene Thau an der Thürschwelle wie Myrrhe duftet, haben-

Da troffen meine Hände wie von Myrrhe,
Meine Finger wie von fliessender Myrrhe vom nassen Griff des Schlosses.

6. Aufgeschlossen hatte ich meinem Liebsten, ach da war er entschlüpft, weg!
Meine Seele entfloh mir, da er weggegangen war;
Ich suchte ihn und fand ihn nicht,
Ich rief ihn und er antwortete mir nicht.

7. Da trafen mich die Wächter, die die Stadt durchziehen,
Sie schlugen mich, verwundeten mich,
Sie rissen mir meinen Mantel ab, die Thorwächter.

8. *Ich beschwöre Euch, Mädchen Jerusalem's,*
Bei den Hirschen und den Gazellen der Flur,
Wenn Ihr meinen Liebsten treffet, dass Ihr's ihm saget,
Dass ich liebeskrank bin.

DER CHOR zur Hirtin:

9. Was ist denn Dein Liebster vor Anderen, Schönste der Frauen?
Was ist denn dein Liebster vor Anderen, dass Du uns so beschwörst?

DIE HIRTIN:

10. Mein Liebster ist schimmerndweiss und roth, hervorragend vor Zehntausenden.

11. Sein Haupt funkelnd wie Feingold,
Seine Locken wellenförmig, rabenschwarz.

12. Seine Augen wie Tauben an Wasserbächen.

13. Seine Wangen sind wie Balsambeete, thurmförmige Gewürzpflanzungen,
Seine Lippen wie Purpur, triefend von fliessender Myrrhe;

12b. Seine Zähne in Milch gebadet, wie Edelsteine in der Fassung.

---

die Ausleger alle nicht erkannt und den schönen Zug des Ganzen nicht empfunden! Herrlich ist der Uebergang von der Erzählung des Traumes zur Wirklichkeit: Sie ist wirklich liebeskrank, das gesteht sie, und wünscht, dass dies durch die Zuhörer dem Liebsten verrathen werde! Für *bedabro* lese ich mit Bruell *beobro*. V. 6.

Vers 10. In ihrer begeisterten Schilderung des Geliebten ist sie verschwenderisch an Lob, weil ja derselbe nicht anwesend ist. Komisch ist es, dass Graetz dem Geliebten eine „Krone“ aufgesetzt sehen will. Es ist das glänzende Haar, das an den Goldglanz erinnert. — In Vers 12 bezieht sich zweifelsohne nur die erste Hälfte auf die Augen, in der zweiten ist, vielleicht in Folge einer Versetzung der Satztheile, *schinnaich* = Zähne ausgefallen, deren Milchfarbe allein preiswürdig ist! Die Zähne liegen an und für sich wie Edelsteine in der Fassung. Ob man nun wirklich mit Kaempf für *Joschboth Joschpeh* = Jaspissteine lesen soll, lasse ich dahingestellt. — Vers 13 ist der Vergleich der Lippen mit “Lilien”

14. Seine Hände goldene Rundstäbe, eingefasst mit Chrysolith.
Sein Leib ein elfenbeinern Werk, überschattet von Sapphiren.
15. Seine Schenkel Marmorsäulen, auf goldenen Füssen ruhend,
Seine Gestalt wie der Libanon, edel wie die Zedern.
16. Seine Kehle Süssigkeit, seine Stimme Lieblichkeit.
Das ist mein Liebster, Das mein Trauter, Mädchen Jerusalem's.

DER CHOR zur Hirtin:

VI, 1. Wohin ist Dein Liebster denn gegangen, Schönste der Frauen?
Wohin hat sich Dein Liebster gewandt, dass wir ihn mit Dir suchen?

DIE HIRTIN:

2. Mein Liebster ist hinab nach seinem Garten gegangen,
Zu den Balsambeeten,
Die Weinstöcke zu beschauen, Feigen zu pflücken.
Ich gehöre meinem Liebsten an und mein Liebster mir,
Der unter Lilien weidet.

VII, 11. Ich gehöre meinem Liebsten, und nach mir ist sein Verlangen.

In Verzückung halblaut:

12. Komm, mein Liebster, wir wollen in's Feld gehen,
13. In den Dörfern übernachten, früh dann nach den Weinbergen gehen,

---

trotzdem es auch rothe gibt, immer hinkend und wohl besser nach IV, 3 *kaschanim* zu lesen. Vers 15 ist sicher *marehu* aus *thoarehu* verschrieben — die Gestalt allein vergleicht sich mit der schlanken Zeder Libanons. — Als Parallelhälfte zur Kehle empfiehlt sich immer *kolo* = die Stimme, besser als *kullo* = er ganz und gar.

VI, 2 hat Bruell ganz richtig *liroth*: *big'phanim* zu lesen vorgeschlagen, cf. V, 11. Aber das hätte ihn auch dazu veranlassen müssen, das allzu idyllische Lilienpflücken in das entsprechende „Feigensammeln" zu verbessern, wonach oben übersetzt.

Die Verse VII, 11 — VIII, 4 gehören hieher, denn sie setzen die Anwesenheit des Hirten noch nicht voraus, wie VI, 9 und 11. Kaum ist es auch denkbar, dass der seelenkundige Dichter die keusche Hirtin ihre Minne so keck geradezu dem Geliebten hätte anbieten l ssen sollen, Vers 13. Auch drückt VIII, 1, ohne Zweifel den Wunsch aus, ihn zu treffen und heimzuführen, den sie doch nicht in seiner Gegenwart hätte erst auszusprechen brauchen. Desgleichen war in Vers 3 die zweite Person zu erwarten. Und eben weil sie wieder von ihrer wehmüthigen Sehnsucht befallen ist, singt der Chor abermals das Liebes-Schlummerlied, V. 4. Offenbar hat der folgende eine neue Scene einleitende Ausruf: „Was ist das," Vers 5, die Verschiebung unseres Stückes aus Cap. VI (vgl. Vers 10 *mi soth*) veranlasst.

Sehen, ob der Feigenbaum Blüthen, der Weinstock
Knollen treibet,
Ob die Granaten knospen;

14. Die Alraunen (Liebesäpfel) ihren Duft verbreiten,
Vor unseren Thüren die Früchte alle liegen, frische
und vorjährige.
Dort wollte ich Dir meine Minne zuerkennen,
Meine Minne, die ich Dir wohl bewahrt hab'.

VIII, 1. O hätte ich Dich zum Bruder,
Zu meinem Milchbruder doch,
Dass ich, so ich auf der Strasse Dich träfe, Dich
küssen dürfte,
Ohne dass man mich darob zu Schande brächte.

2. Ich wollte Dich führen, in meiner Mutter Haus Dich
bringen,
Die sollte mich lehren, Dich mit Gewürzwein zu laben,
Mit dem Saft meiner Granate.
O dass seine Linke mein Haupt stützte, seine Rechte
mich umfasste!

DER CHOR:

4. *Ich beschwöre Euch, Mädchen Jerusalem's,*
Bei den Hirschen, bei den Gazellen der Flur,
Reget nicht auf, reizet nicht an
Die Liebe, bis dass sie selbst Verlangen ausspricht.

Während die Hirtin, vom Chor der Frauen begleitet, geht, bereitet sich eine

NEUE SCENE

vor.

Ein zu Ehren des königlichen Brautpaares veranstalteter
Schwerttanz.

Da die Hirtin ja bei Hofe ist, kann sie kaum sagen, sie habe ihrem Geliebten Früchte aufbewahrt. Auch kommt das „Mein Geliebter" nach dem masoretischen Text an unrechter Stelle. Die Härte des Periodenbau's wird beseitigt durch eine Versetzung des letzten Satztheils von Vers 13 vor den von Vers 14 und die Punctirung *dodai* statt *dodi*. Nicht ihre Früchte zu Hause, sondern ihre Liebe im Herzen hat sie dem Hirten treu bewahrt! VIII, 1. In ihrer reinen Keuschheit will sie ihn zum Bruder haben, ihre Mutter soll sie unterrichten, süssen Würzwein und Granatapfelmost zuzubereiten für den Geliebten, den sie kaum nennt, ohne von Neuem ihr Herz in Sehnsuchtsglut auflodern zu sehen. Daher schliesst treffend der Chor den Act mit dem Liebesschlummerlied, das nach III, 5, siehe LXX zu unserer Stelle! zu ergänzen.

Bei Ankunft der mit dem Schwert gerüsteten Tänzerin spricht ein Theil
DES CHORS:

VI, 10. Wer schaut dort herab, glänzend wie der Morgenstern,
Schön wie der Mond, klar wie die Sonne,
Fürchtgebietend wie ein Kriegsheer?

Ein anderer Theil des Chors:

12. Ich weiss selbst nicht, wie?
Der Anblick (? Wagen) der Tochter der edlen Schaar
macht mich ganz verwirrt.

DER KÖNIG als Zuschauer des Tanzes:

VI, 4. Schön bist Du, meine Traute, wie das Lustschloss zu
Thirza,
Lieblich wie Jerusalem,
Furchtgebietend wie ein Kriegsheer.
5. Wende Deine Augen von mir, sie jagen mir Schrecken ein!

Nach einer Pause in ihrem Tanz DER CHOR:

VII, 1. Noch einmal, noch einmal, Sulamiterin!
Noch einmal, noch einmal, dass wir Dich recht beschauen!

DIE TÄNZERIN:

Was schaut Ihr an der Sulamiterin,
Der Tänzerin von Machanaiim?

VI, 10 Der Ausruf der Verwunderung: *mi soth* leitet wie oben III, 6 und weiter VIII, 5 die Aufmerksamkeit auf den Einzug der Sulamitin, einer Tänzerin, der kriegerischen Schaar angehörig. (Das heisst *Ami Nadib*, wie das Wort *Nadab* ursprünglich wenigstens ja eine kriegerische Hingabe für Israels Palladium bedeutete!) Die Schilderung eines in Syrien noch heute und sonst im Alterthum allgemein üblichen Schwerttanzes bei einer Hochzeitsfeier muss man bei Wetzstein in Delizsch's Commentar lesen, um unsere Scene hier sich zu vergegenwärtigen. Von all den Abgeschmaktheiten und Absonderlichkeiten der Ausleger unserer Stelle besonders von Vers 12 nehmen wir einfach Umgang und lesen *shomemathni mar'ath* (oder *markebeth?*) *bath Ami Nadib* für das auch sprachlich unerklärliche *samathni markeboth.* Die Furchtbarkeit des Anblicks setzt sicherlich eine ganz andere Person als die naive Hirtin voraus, vor deren Anblick der Geliebte doch wahrlich nicht wie vor einem Kriegsheer in Schrecken geräth, und die der Hirt auch wohl nicht mit königlichen Lustresidenzen vergleichen würde! Aber eben so undenkbar ist, dass der Dichter allem Zartgefühl so weit Hohn sprechen sollte, ein sittsam schlichtes Bürgermädchen ob solcher Reize zu preisen, die der Anstand dem Auge wie dem Ohr verschlossen hält, oder gar so verfängliche Ausdrücke vom Liebhaber an dasselbe richten zu lassen wie VII, 9! All diese Schwierigkeiten lösen sich, wenn man, auf VII, 1 und 2 genau achtend, in der Sulamit nicht die Hirtin, sondern eine Tänzerin, eben die nach Wetzstein's Beschreibung so gefürchtete, schöne Schwerttänzerin erblickt, deren Tanzbewegungen hier vom entzückten Zuschauer, doch wohl wieder dem König, bewundert werden. Daher auch das Lob mit den Füssen- und Hüftenschwenkungen begonnen wird, bis zuletzt die Wollust zum Ungestüm sich steigert.



DER KÖNIG:

2. Wie schön sind Deine Schritte in den Tanz-Sandalen,
Du kriegerisches Mädchen,
Die Senkungen Deiner Hüfte wie Schmuckketten von
Künstlerhand gefertigt.

3. Dein Nabel eine schön gerundete Weinschale, bis zum
Rande mit Mischwein gefüllt;
Dein Leib ein Weizenhügel, von Lilien umzäunt.

5 a 6. Dein Hals gleich einem Thurm von Elfenbein, darüber
Dein Haupt stolz wie der Karmel,
Und Deines Hauptes Locke wie das Gewebe am Webstuhl, wie eine Spindel mit Reifen umbunden.

5. Deine Augen sind Bächlein, wie die in Hesbon am
Rabbathor,
Deine Nase gleicht dem Wachtthurm auf dem Libanon,
Der nach Damaskus hin schaut.

7. O wie schön, wie hold bist Du, Liebenswürdige, in Deiner
üppigen Formenfülle!

8. Dein schlanker Wuchs, der gleicht der Palme,
Dein Busen den Trauben.

9. Ich dächte, die Palme müsste ich erklimmen, ihre
Zweige erfassen.
Den Trauben des Weinstocks gleich wäre Dein Busen,
Deines Mundes Hauch wie der Aepfel Duft.

10. Dein Kuss wie köstlicher Wein,
Der so schlüpfrig in meine Kehle fliesst,
Die Lippen mir und die Zähne erfrischend.

Vers 6 hat zwei Schädigungen erfahren. Er ist, dem Gesetz des Parallelismus nach, hinter dem kurzen ersten Satztheil von V. 5 gehörig. Für *ala'iich* muss *alav* — und für das sinnlose *ke'argaman melech* muss gelesen werden: *ke'ereg manor* (nach I. Samuel XVII, 7 *kim'nor ha'orgim*) *pelech* wozu dann auch die Schlussworte passen. Vers 7 haben die LXX noch das richtige *betanugaiich* bewahrt, und muss man auch mit der syrischen und lateinischen Uebersetzung *ahuba* für das gegenstandslose *ahaba* lesen! Auch Vers 10 muss, um Sinn zu geben, nach LXX geändert werden, wie schon von Andern geschehen in: *dobeb s'phathai w'schinnai* und selbstverständlich, trotz aller Exegetenweisheit, das Wort *ledodi* in *lechikki*.

Vers 4 aber, überflüssig neben Vers 8, ist, so gewiss wie die Verse VI, 5 b—7, ein ungehöriges Einschiebsel, von späteren Sängern wohl nach obigen Beispielen eingeflochten.

SCHLUSS-SCENE.

DER CHOR:

VIII, 5. Wer kommt da von der Flur herauf,
Sich lehnend an ihren Geliebten?

Beim Anblick des ganzen königlichen Hofstaats spricht herantretend
DER HIRT:

VI, 8. Sechzig der Königinnen und achtzig der Beifrauen,
Und Mägdlein ohne Zahl sind das!
9. Einzig ist mein Täublein, mein Waldvöglein,
Einzig bei seiner Mutter,
Ganz allein bei seiner Erzeugerin;
Die Mädchen sehen sie und müssen sie loben,
Königinnen und Beifrauen sie preisen.
11. In den Nussgarten ging ich einst, das Gespross des Thales zu besehen,
Zu sehen, ob der Weinstock blüht, die Granaten knospen.
VIII, 5. Da unter dem Apfelbaum rüttelt' ich Dich auf, da wo Deine Mutter Dich geboren,
Da wo Deine Erzeugerin mit Schmerzen Dir das Leben gab.

Die Stimme der Hirtin nachahmend:

6. „Lege mich wie einen Siegelring auf Dein Herz,
Wie einen Siegelring auf Deinen Arm,

VIII, 5. Am Arme des Geliebten kommt jetzt die Hirtin begrüsst vom Chor der Frauen. Der Anblick all der Hofdamen, auf deren Anwesenheit das Wort *hema* hindeutet, stimmt den Hirten zum Vergleich seines bei aller Einfachheit so beseligenden Glückes einer wahren, das ganze Herz ausfüllenden Liebe gegen die erkaufte und erheuchelte Gunst eines ganzen Harem's.

Durch den Contrast zwischen dem königlichen Harem und der einfachen Hirtin, die ihre Mutter allein als Genossin bei sich hat, wird die Absicht des Dichters, den Werth lauterer Liebe zu preisen, erst klar erreicht. Vers VI, 11 schildert der Hirt den Umstand, der zur Liebeswerbung ihn seiner Zeit geführt hat, sich fortsetzend in VIII, 5, welch letzterer Satz nach massoretischem Text so abgebrochen dasteht.

Der Parallelismus fordert für das schwer sich einfügende Wort *barah* = lauter" in Vers 9 einen dem *achath* entsprechenden Ausdruck, der in *lebaddah* sich darbietet. Wie treffend durch die hier gemachte Umstellung der Verse VI, 8, 9 und 11 mit VIII, 5 b ff. der Zusammenhang des Ganzen eine innere Einheit und Zusammengehörigkeit bekundet, braucht dem, der für logische und ästhetische Sprachgesetze einen offenen Sinn hat, nicht erst erwiesen zu werden. „Die Wahrheit bezeugt sich selbst." An der Verschiebung der Stücke hat, wie schon oben bemerkt, die Verwechslung der beiden Ouvertüren *mi soth* in VI, 10 und VIII, 5 Schuld.

Dass die Fürwörter Vers 5 die weibliche Form (*ech*) statt der männlichen (*cha*) haben müssen, ist allgemein anerkannt. Vers 6 ruft sich der Hirt die damals von der Hirtin gesprochenen Worte, wohl mehr ein bekanntes Lied, ins Gedächtniss zurück. Ebenso bringt er in den Versen 8—10 das Zwiegespräch ihrer Brüder zu Hause sich in Erinnerung.

„Denn gewaltig wie der Tod ist die Liebe,
„Unerweichlich wie die Hölle die Eifersucht,
„Ihre Gluten Feuersgluten der Gottesflamme.
7. „Mächtige Wasser können die Liebe nicht auslöschen,
Ströme sie nicht wegspülen;
„Gäbe Einer den ganzen Reichthum seines Hauses um
die Liebe,
„Man würde ihn nur höhnen." —

Die Stimme ihrer Brüder nachahmend:

8. „ „Eine kleine Schwester haben wir, noch ist ihr Weibes-
schmuck nicht entfaltet,
„ „Was wollen wir für unsre Schwester thun, wenn man
sie bereden wollte?" "
9. „ „Nun, wenn sie eine Mauer ist, so bauen wir eine Zinne
von Silber darauf;
„ „Und ist sie eine Thüre, so umsperren wir sie mit einer
Planke von Zederholz." "

Die Stimme der Hirtin nachahmend:

10. „Ich bin eine Mauer, und mein Weibesschmuck ein Wacht-
thurm!"
Damals warst Du in meinen Augen wie eine Stadt, die
Frieden gefunden.

Derselbe als BRÄUTIGAM, indem er die Braut aus der Hand Salomo's und des ganzen Gefolges erlöst, scherzend:

11. Einen Weinberg hatte Salomo in Baal Hermon,

Vers 8 enthält die Rede des einen Bruders, der für die Ehre seiner schönen, noch sehr jungen Schwester besorgt ist, die ohne väterliche Aufsicht so mutterseelenallein ist, während sie ihren Geschäften in der Ferne obliegen. Aus Unverstand hat man *sch'jedubbar bah* übersetzt: „wenn um sie gefreit wird," als ob die Brüder sich gegen eine ehrbare Heirat ausgesprochen hätten. Vielmehr ist von einer befürchteten Verführung des von keinem Vater bewachten Mädchens die Rede, und war neben I. Sam. 25, 39 besonders Genesis 34, 3 *wajdabber al leb hanaarah* für den Sinn des Wortes zu vergleichen. Nun passt auch die Antwort des anderen Bruders Vers 9: „Wir müssen sie eben gut verwahren." Hat sie Festigkeit, wie eine Mauer, so gilt es, ihr bloss Hut, gleich einem Wächter auf dem Thurm, anzuempfehlen; ist sie dagegen locker und beweglich wie eine Thüre, so muss sie gut eingeschlossen werden.

Vers 10 citirt er des Mädchens stolze Antwort an die Brüder: Sie selbst wisse ihre Ehre zu behaupten und zu vertheidigen. Damals, meint der Hirt, war sie wie eine Stadt, die Frieden gefunden und Sicherheit bietet, in seinen Augen. Es ist *hajith b'enai* zu lesen. Doch ist sie ja jetzt gleichsam eine von Salomo umlagerte Burg, die der Hirt nun befreien muss.

Vers 11 und 12 will offenbar der Liebende seinen „Weinberg" in seinen Besitz nehmen. Das festliche Spiel des Braut-Fanges wird durch einen passenden Uebergang aus dem Bereich des Drama's in die Wirklichkeit damit

Da übergab er den Weinberg Wächtern, dass ein Jeder tausend
Silberlinge zahle für seine Frucht.
Mein Weinberg bleibt in meinem Besitz;
Hier hast Du die Tausend, Salomo, und zweihundert gehören
den Wächtern der Frucht.

Indem der Bräutigam also seine Braut einlöst, schliesst das Spiel.

übergeleitet, dass der Bräutigam dem scherzenden Chor und dem Chorführer, der bisher die Rolle Salomo's gespielt hat, seine Braut durch Abzahlung, sei es an Geld oder an sonstigen Geschenken, abkauft. Das sind die tausend und zweihundert Silberlinge, die Vers 12 wirklich gegeben werden. So zeigt der Schluss dieses Gedichts, zu dem aller bisheriger Exegenten-Witz den Schlüssel nicht gefunden hat, dass wir es hier mit einem hochzeitlichen Festspiel zu thun haben, das vielleicht bei ähnlichen Anlässen in Jerusalem öfter abgehalten wurde.

„Wer den Dichter will verstehen,
Muss in Dichter's Lande gehen."

